



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

O vazio que se tornou sintoma

Protagonistas hollywoodianos em crise no final do segundo milênio

Aluno: **Marcelo Gustavo Costa de Brito**
Orientador: **Prof. Dr. Jaime de Almeida**

Brasília, dezembro de 2014



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

O vazio que se tornou sintoma

Protagonistas hollywoodianos em crise no final do segundo milênio

Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade de Brasília, sob orientação do Professor Dr. Jaime de Almeida, como requisito para obtenção do título de bacharel em História.

Aluno: **Marcelo Gustavo Costa de Brito**
Orientador: **Prof. Dr. Jaime de Almeida**

Brasília, dezembro de 2014

*Aos meus pais, José Brito e
Eleonora Zicari, que sempre
me deram todas as condições
afetivas e materiais para
buscar o invisível. E à Aya,
que não me deixa esmorecer
quando o visível tenta oprimir
os sonhos.*

Agradecimentos

Meu muito obrigado à materna professora Eleonora, amiga e grande inspiração para uma certa postura frente à vida. Se tudo isso se concretizou, sabemos o quanto devo a você. Ao meu pai, José Brito, que depois de uma vida devotada ao laborioso Prometeu, redescobre a vitalidade dionisiaca numa aposentadoria muito bem gasta em *vida improdutiva* e arte nos mosaicos. À minha quase mãe Marli, que cuida de todos nós há anos, e com seus almoços deliciosos aos domingos, com um bom vinho, alimenta não só o corpo, mas as relações familiares de base. Meu obrigado à minha irmã, Thereza Raquel, que com sua arte florida rejuvenesce a todos nós. Ao meu irmão Guilherme, espécie de meu *duplo*, com quem conto os dias para voltar a jogar o velho futebol, uma das marcas da família Brito. À Soraya, que em outro plano continua presente nas nossas vidas. E ao Vagabundo, pelo seu amor incondicional.

Gostaria de agradecer ao meu orientador, professor Jaime de Almeida, que aliando sua fina erudição a um coração sensível, me mostrou caminhos inovadores ao longo de nossa convivência acadêmica. Agradeço muito pela paciência e pela sua leitura atenta no processo de finalização desta monografia.

E por fim, meu agradecimento à minha japonesinha, Aya Komatsu, que teve que aguentar um marido enlouquecido com estudos nos últimos anos e, ainda assim, firme como só os japoneses sabem ser quando se dedicam a uma tarefa, me deu todo o apoio necessário. Sua experiência em Literatura Japonesa sempre me ajudava a pensar os enredos que compõem esta pesquisa.

Quando se tem insônia você nunca dorme de verdade e nunca acorda de verdade. Nada é real, tudo fica distante, tudo é uma cópia de uma cópia de uma cópia...

Jack, protagonista de *Clube da Luta*

Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido.

Lester, protagonista de *Beleza Americana*

Resumo

O objetivo desta monografia é pensar sobre os sentidos de uma recorrência temática entre filmes hollywoodianos de certo destaque no ano 1999. *Clube da Luta*, *Beleza Americana* e *Matrix* apresentam em seu enredo protagonistas em crise, sofrendo com sintomas patológicos. O que significaria a ênfase nesta determinada temática? O que ela diz sobre o imaginário de sua época? Num primeiro momento, com *Clube da Luta*, ganha destaque a questão da repressão dos instintos e o chamado “mal-estar na civilização”, diagnosticado por Freud. Num segundo momento, com *Beleza Americana*, o retorno do recalcado é associado ao antigo deus Dionísio, o que remete a uma outra compreensão do vazio que se tornou sintoma na modernidade.

Palavras-chave: *Clube da Luta*, *Beleza Americana*, Modernidade, Dionísio, História Cultural.

Sumário

Introdução 08

Capítulo 1 – *Clube da Luta*: Jack e o mal-estar na civilização 12

1 – *Clube da Luta*: primeira aproximação 12

2 – Hollywood e a construção de uma identidade nacional estadunidense 14

3 – *Clube da Luta*: segunda aproximação 16

Capítulo 2 – *Beleza Americana*: Lester e o retorno de Dionísio 24

1 – Dionísio e a sombra da modernidade 25

2 – Lester e o retorno do dionisiaco 27

Considerações Finais – Jack e Lester: duas formas de encontro entre o eu e o inconsciente 43

Referências Bibliográficas 49

Corpus Documental 51

Introdução

Numa esfera pública de alcance global marcada pela saturação de narrativas disponíveis, a enunciação recorrente pelo *cinema-mundo*¹ estadunidense de uma mesma e determinada temática, ao longo do ano de 1999, me pareceu ser, desde o momento quando foi possível reconhecer tal recorrência, um evento histórico digno de interesse. Em três filmes de considerável destaque produzidos pelos estúdios hollywoodianos naquele ano, um *protagonista em crise*, sofrendo com sintomas patológicos, era o personagem com o qual deveríamos nos *identificar*² e seguir ao longo do enredo. Na *comunidade imaginada*³ que somos, o que significaria essa estranha recorrência? O que essa ênfase temática revela sobre o imaginário em que tais narrativas fílmicas de destaque foram produzidas?

Com tais questões em mente, dei início a esta pesquisa monográfica. Teoricamente, é possível reconhecer, de antemão, uma aproximação com a chamada *história-problema* proposta pelos *Annales*. Trata-se de uma abordagem do passado a partir de um de seus aspectos específicos, por meio de uma questão do presente a ele lançada. Marc Bloch também chamava tal método de *regressivo*⁴.

Este posicionamento teórico tem como base o reconhecimento de que o passado não é uma coleção de fatos dados, a espera de serem resgatados do esquecimento e apresentados em seu sentido original. Ao defender tal posicionamento, Lucien Febvre – que com Marc Bloch deu início à tradição historiográfica dos *Annales* nos anos 1930 – comentava de forma jocosa

¹ A expressão é de Néstor Canclini e reporta-se à enorme circulação que as narrativas fílmicas hollywoodianas experimentam nas sociedades contemporâneas. Conferir CANCLINI, Néstor. "América Latina e Europa como subúrbios de Hollywood" e "Do público ao privado: a 'americanização' dos espectadores" em *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1986.

² Sobre o processo psíquico de *projeção-identificação* da subjetividade com as imagens fílmicas, base para experiência individual das narrativas coletivamente compartilhadas pelo cinema, conferir MORIN, Edgar. *O cinema e o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes editores, 1970, cap.4.

³ A discussão sobre o conceito de comunidade imaginada, de Benedict Anderson, será retomada no primeiro capítulo.

⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.66-67.

sobre o modelo de história a ser superado: “sempre a mesma idéia; os fatos pequenos cubos de mosaico, bem distintos, bem homogêneos, bem polidos. Um tremor de terra deslocou o mosaico; os cubos enterraram-se no solo. Retiremo-los e, sobretudo, velemos por não esquecer um único. Reunamo-los todos. Não escolhamos...”, para então complementar: “Diziam isso, os nossos mestres, como se toda a história não fosse uma escolha...”⁵. Uma escolha do acaso, que destruiu alguns vestígios e preservou outros, somada às escolhas efetuadas por determinadas políticas de memória, diria ainda Lucien Febvre; ao que podemos acrescentar a escolha do historiador, que informado por visões de mundo (ideologias) e preferências teóricas próprias, decide quais fatos serão dignos de registro entre o que merece ser lembrado e esquecido pela memória⁶.

A partir dessa perspectiva historiográfica, *Clube da Luta*, *Beleza Americana* e *Matrix* são as narrativas hollywoodianas recorrentes em 1999 que giram sua trama em torno de um protagonista em crise. Tais películas foram aqui abordadas como *documentos fílmicos*, ou seja, como indícios sobre a sua época. Essas narrativas fílmicas conheceram trajetórias distintas quanto às suas recepções. *Beleza Americana* foi vencedor de cinco prêmios da Academia hollywoodiana, entre eles o de melhor filme, melhor diretor e melhor ator. Um sucesso de crítica e público. *Matrix* foi um *blockbuster*, arrastou alguns milhões de espectadores para as salas de cinema e consolidou-se como um filme indispensável no gênero de ficção científica. Já *Clube da Luta* provocou muita polêmica no seu lançamento, o que não foi favorável ao seu desempenho comercial. Tornou-se um filme *underground*, um tanto restrito aos circuitos subterrâneos. Por outro lado, foi reconhecido como genial por alguns críticos ou, no mínimo, não passou

⁵ FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença, s/d, p.119.

⁶ Quanto à inexistência de critérios objetivos que determinem o que é ou não fato histórico, Paul Veyne lembra a questão das séries. Dependendo da série que se deseja investigar, um fato pode ser o centro da narrativa ou nem mesmo ser figurado. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história/Foucault revoluciona a história*. Brasília, Ed. UnB, 1982, capítulo 2.

indiferente como objeto de recusa para os “cidadãos de bem”⁷, aqueles que detêm a boa moral e cuidam para que todos sigam os seus ditames.

Para esta pesquisa monográfica foi necessário, no entanto, realizar mais um recorte no *corpus* fílmico apresentado. Para a exposição pretendida, optei por concentrar a análise apenas em *Clube da Luta* e *Beleza Americana*. Este outro recorte foi necessário por duas razões:

A primeira é que *Clube da Luta* e *Beleza Americana* já nos fazem pensar sobre os dois instintos fundamentais que precisam ser contidos pelo bem da civilização, a agressividade e a sexualidade, como nos ensinou Freud⁸. Uma análise destes filmes nos permite uma aproximação com o *mal-estar na civilização* que a repressão dos instintos ocasiona e que, tudo indica, se faz pesar de forma patológica na crise dos protagonistas Jack (Edward Norton) e Lester (Kevin Spacey). Esses dois filmes já compõem um universo empírico válido de investigação para esta hipótese de pesquisa, especialmente para ponderações sobre o *prognóstico* freudiano quanto ao inevitável mal-estar para se viver em civilização.

A segunda razão é que *Matrix* remete, de maneira quase imperativa, a uma outra série temática que seria impossível abordar com mais detalhes nos limites desta monografia. Thomas Anderson, o protagonista de *Matrix*, sofre de insônia crônica, curada apenas quando ele descobre o que é a Matrix. Essa descoberta funciona no enredo como um rito de iniciação, e Thomas Anderson torna-se Neo, o herói que liderará a rebelião humana contra as máquinas. Tornar-se Neo (tudo o que isso implica) é a cura para a insônia de Thomas Anderson. Como se vê, a inserção de *Matrix* na série proposta para esta pesquisa mostra-se pertinente. Mas *Matrix*, acima de

⁷ “Não existe nada pior que alguém querendo fazer o bem, especialmente o bem aos outros. O mesmo se aplica aos que ‘pensam bem’, com sua irresistível tendência a pensar por e no lugar dos outros. Encouraçados em suas certezas, eles não têm espaço para dúvidas. E é claro que não apreendem a complexidade da vida. A coisa em si não teria tanta importância se esses donos da verdade, intitulado-se detentores legítimos da palavra, não decretassem o que a sociedade e o indivíduo ‘devem ser’”, in MAFFESOLI, Michel. *A Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004, p.11.

⁸ FREUD, Sigmund. (1930) *O mal estar na civilização*. ESB. vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

tudo, é uma ficção científica. Projeta num futuro dilemas do presente da sua produção que envolvem o *homem-máquina*, este ser híbrido que ganhou centralidade no mundo moderno. Isto significa que, ao seguir a narrativa de *Matrix* privilegiando os signos propostos – e não os possíveis significados metafóricos que esses signos evocam – dificilmente se poderia abdicar de um debate sobre a *Singularidade Tecnológica*, reflexões que tratam dos sonhos e receios envolvidos nos avanços da tecnociência. Como se percebe, essa é uma temática ampla e exigiria desdobramentos que ultrapassariam o pretendido nesta monografia⁹.

Com esse recorte, no primeiro capítulo, procuro pensar a experiência do protagonista em crise de *Clube da Luta* a partir de alguns efeitos de sentido desejados pelo seu diretor, David Fincher. O que levou o personagem principal ao vazio que o acomete? O que há de alerta na relação que ele trava com o novo amigo íntimo que surge na trama, Tyler Durden? Neste momento, parece haver uma aproximação da crise do protagonista com o “mal-estar na civilização” diagnosticado por Freud.

No segundo capítulo, em diálogo próximo com o sociólogo Michel Maffesoli, procuro pensar a crise do protagonista de *Beleza Americana* a partir do retorno de alguns aspectos da vida simbolizados pelo deus Dionísio. Ao lado deste ruidoso deus do vinho e do êxtase, o laborioso Prometeu como símbolo do projeto racional produtivo moderno também passa a figurar na trama. A forma como Lester, o protagonista, consegue incorporar as demandas dionisíacas ao seu cotidiano pode servir de exemplo em tempos áridos de subjetividades esvaziadas.

Estes foram, em linhas gerais, os caminhos desta pesquisa. Espero que possam de alguma forma ser proveitosos pelas questões que levantam e, quem sabe, por alguns dos desdobramentos que sugerem.

⁹ Sobre o tema da *Singularidade Tecnológica*, as leituras de J.P. Dupuy e Laymert Garcia Santos apontam com clareza as principais questões que filósofos e sociólogos levantam sobre os impasses envolvidos com a tecnociência. Conferir DUPUY, Jean-Pierre. “Fabricação do homem e da natureza” e SANTOS, Laymert Garcia. “Humano, Pós-humano, Transumano” in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.

Capítulo 1

Clube da Luta: Jack e o mal-estar na civilização

1. *Clube da Luta: primeira aproximação*

Lançado nos Estados Unidos em outubro de 1999 pelo estúdio Fox, *Clube da Luta* (*Fight Club*) gerou muita polêmica na época de sua exibição. Os norte-americanos ainda sangravam com o evento que ficou conhecido como Massacre de Columbine, ocorrido meses antes, em abril, quando dois jovens estudantes invadiram o Instituto Columbine no Colorado e mataram doze alunos e um professor, e em seguida se suicidaram. A chacina deixou também vinte e cinco pessoas feridas. Para agravar o impacto, tudo foi televisionado, ao vivo. Esse ato extremo de violência ainda ecoava no imaginário estadunidense quando *Clube da Luta* foi lançado, e muitos críticos o acusaram de fazer apologia à violência. No Brasil, outro incidente fatal também foi associado ao filme: o estudante de medicina Mateus da Costa Meire, na época com 24 anos, atirou com uma submetralhadora na plateia em uma sessão de *Clube da Luta* no Shopping Morumbi, na Zona Sul de São Paulo, matando três pessoas e ferindo cinco¹⁰.

David Fincher, diretor de *Fight Club*, em entrevista a Michael Moses na época da divulgação do filme, não concordou com o entrevistador quando, logo na primeira pergunta, este quis imputar à sua película “o uso extremo de violência”:

Entrevistador: Toda a conversa sobre *Clube da Luta* gira em torno do uso extremo de violência no filme...

David Fincher: (interrompendo) O filme não é tão violento. Existem ideias no filme que são assustadoras, mas o filme não é sobre violência, a glorificação da violência ou o acolhimento da violência. No filme, a violência é uma metáfora para o sentimento. É um filme sobre os problemas ou necessidades envolvidas

¹⁰ Sobre Columbine: *15 anos depois massacre de Columbine é modelo para ataques* (Portal Terra). Sobre as mortes do shopping Morumbi: *Mateus Meira o atirador do cinema* (Correio Braziliense). Sites disponíveis ao final, na listagem das fontes.

com o ser masculino na sociedade de hoje. Ed Norton interpreta um cara frente a um abismo, um cara que cresceu com ideias que não eram dele. Seus pais incutiram nele todas as crenças típicas: vestir as roupas certas, conseguir um emprego, uma boa casa, começar uma família e ter certeza que você se encaixa. Aos 30 anos, ele comprou tudo o que lhe foi recomendado, mas sente-se completamente vazio e sem contato com sua raiva. Ele viveu uma espécie de "existência Ikea" e ele se sente enganado. O personagem de Brad Pitt representa cada idéia - boa, ruim ou indiferente - sobre o que é masculinidade. Ele diz a Norton que "A dor é uma das nossas grandes e memoráveis experiências na vida", e que, se nós não entendemos o que significa sentir dor, então como vamos entender quando superamos os nossos medos? Eles formam o Clube da Luta não para ganhar, mas para lutar e sentir¹¹.

Já nessa resposta, é possível destacar algumas questões importantes em relação a *Clube da Luta*. Certamente, algo sobre as intenções de quem o compôs como narrativa audiovisual, o que muito ajuda a reconhecer significados buscados pelo autor com a sua obra. David Fincher recusa que seu filme seja "...sobre violência, a glorificação da violência ou o acolhimento da violência". A violência está mesmo presente, mas é sobre o que foi perdido e com ela recuperado que gira a trama central do filme: "No filme, a violência é uma metáfora para o sentimento."

Onde fica o sentimento, entendido nesse contexto como a *autenticidade* do ser individual, num modelo massificado pautado pela artificialidade em praticamente todas as esferas da vida social? Os ideais incutidos pelos pais foram alcançados, roupas adequadas, um emprego, uma boa casa. Mas essa "existência Ikea" teve um preço. Para o personagem vivido por Ed Norton, o que resta agora é um vazio abissal, um "abismo" que se lança à frente de "um cara que cresceu com ideias que não eram dele." Aqui surgem elementos da crítica que *Clube da Luta* faz aos vazios do modelo social hegemônico no seu tempo, o *american way of life*.

¹¹ Fincher em *Fighting Words: an interview with Fight Club director David Fincher*.

2. Hollywood e a construção de uma identidade nacional estadunidense

Para compreender o alcance de tais críticas ao *american way of life* no imaginário estadunidense, é preciso lembrar a importância das narrativas hollywoodianas para construção de um modelo de identidade nacional, identidade esta compartilhada interna e externamente como modelo de mundo desejado.

O cinema, invenção técnica dos irmãos Lumière na França no final do século XIX (1895), consolidou-se como a “sétima arte” no século XX e se tornou uma das mais importantes matrizes discursivas da era moderna. Nos Estados Unidos, o cinema se consolidou como indústria principalmente no decorrer da primeira metade do século XX. A partir de então, um processo de exportação de imagens reproduzíveis em escala global jamais vista disponibilizou signos e significados para compor o cotidiano de populações em várias regiões no mundo. Na introdução de seu livro *O Gênio do Sistema*, Thomas Schatz chama a atenção para a eficácia da indústria hollywoodiana em se constituir como um agente discursivo fundamental no mundo moderno:

“O cinema americano é uma arte clássica”, escreveu Bazin, em 1957. “Porque, então, não admirar aquilo que ele tem de mais admirável, ou seja, não apenas o talento deste ou daquele criador, mas o gênio do sistema?” Levou um quarto de século para que apreciássemos essa idéia, para que considerássemos a “Hollywood clássica” precisamente como um período em que várias forças sociais, industriais, tecnológicas, econômicas e estéticas compunham um delicado equilíbrio. Esse equilíbrio mostrava-se cheio de conflitos e deslocava-se de um lado para o outro, mas também era suficientemente estável para, durante décadas, manter um consistente sistema de produção e de consumo – e, com isso, um corpo de trabalho de estilo uniforme. Havia um padrão de contar história, desde o trabalho da câmera e de cortes até a estrutura da trama e a temática¹².

O cinema hollywoodiano, portanto, genial na sua forma de relacionar diversas forças e demandas, se consolida como um consistente sistema de

¹² SCHATZ, Thomas. “Introdução” in *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

produção e consumo de narrativas. Consolidado industrialmente, passa a atuar como uma poderosa matriz de reverberação de sentidos, disseminando, em suas narrativas, alguns elementos que definiam um certo projeto de modernidade.

As representações sociais compartilhadas nas narrativas, como nos lembra Denise Jodelet, classificam e hierarquizam o mundo vivido e dizem respeito diretamente à *pertença social do indivíduo*. Elas dizem respeito às “implicações afetivas e normativas, com as interiorizações de experiências, práticas, modelos de conduta e pensamento, socialmente inculcados ou transmitidos pela comunicação social.”¹³ Como sustenta a autora, “por isso, seu estudo [das representações sociais] constitui uma contribuição decisiva para a abordagem da vida mental individual e coletiva.”¹⁴

No plano da vida mental coletiva, Benedict Anderson defende a identidade nacional como uma “comunidade imaginada”, uma vez que não existe nenhuma comunidade natural em torno da qual se possam reunir os indivíduos que constituem um determinado agrupamento nacional. O pertencimento a uma comunidade se faz por meio de laços imaginários que permitem ligar pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum sentimento de terem qualquer coisa em comum.¹⁵

Nesse processo de criação e difusão de vínculos imaginários, alguns elementos cumprem papel de grande importância. Juntamente com a língua, são centrais também as narrativas disponibilizadas coletivamente, base pela qual se autorizam certas representações de mundo como válidas. Numa discussão que relaciona Hollywood com o imaginário nacional estadunidense, Robert Burgoyne entende as produções desta indústria como uma “expressão que moldou a auto-imagem da nação de maneira onipresente e explícita”. Segundo ele,

¹³ JODELET, Denise. *Representações Sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001, p.22.

¹⁴ Idem.

¹⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

embora Hollywood se defina puramente como uma indústria do entretenimento, em contraste com as indústrias cinematográficas de países como a França, o Canadá e a Austrália, que desempenham um papel semi-oficial de “nau capitânia cultural” de suas nações, o cinema de Hollywood, tomado como um todo, pode ser visto tanto como expressão das dimensões míticas quanto das dimensões prosaicas da nação¹⁶.

Nessa construção imaginária do mundo na qual as narrativas desempenham importante função, as narrativas hollywoodianas têm atuando, tradicionalmente, de forma a consolidar interna e externamente a representação desejada do *american way of life*. No entanto, como fica claro em *Clube da Luta*, em certos momentos, Hollywood disponibiliza também contranarrativas ao estabelecido.

3. *Clube da Luta*: segunda aproximação

Surpreendentemente, um dos agentes discursivos que melhor reconheceu esse aspecto subversivo de *Clube da Luta* foi a revista *Veja*. Tradicionalmente refratária a qualquer acontecimento social ou produto cultural que coloque em questão os valores modernos estabelecidos, *Veja* reconhece muitas qualidades em *Clube da Luta*, referindo-se em sua análise a vários efeitos de sentido pretendidos por David Fincher. É a editora de cinema, Isabela Boscov, quem assina a reportagem “*Murro na cara: violento, sufocante e original. Assim é Clube da Luta, retrato de uma geração*”. Ao apresentar a película, a jornalista faz referência ao aspecto cômico pretendido por Fincher, aspecto que parece ter se perdido ao olhar dos inúmeros críticos do “uso extremo de violência no filme”: “Dirigido por David Fincher, o mesmo cineasta do mórbido *Seven*, esse *estranho híbrido de suspense e comédia* vem causando polêmica desde antes do seu lançamento”¹⁷. Fincher, em entrevista a *Entertainment Weekly*, ao ser perguntado se o momento para o lançamento do filme era oportuno, dizia

¹⁶ BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p.19.

¹⁷ BOSCOV, Isabela. “Murro na cara: violento, sufocante e original. Assim é *Clube da Luta*, o retrato de uma geração” em *Veja*, 27/10/1999. (grifo meu)

que “Eu honestamente não entendo qual é a questão. Eu sempre pensei que as pessoas achariam o filme engraçado. Talvez eu tenha uma diferente percepção do humor.”¹⁸

A editora de *Veja*, sem escapar do tom de horror civilizado frente à violência desmedida (selvagem) encenada no filme, se aproxima, no entanto, da ligação entre violência e sentimento pretendida por Fincher. Boscov reconhece a violência não como o centro da narrativa, mas a forma como o personagem acessa uma vitalidade quase perdida: “Em linhas gerais, a fita de Fincher trata de *homens que voltam a se sentir vivos e viris* ao participar da organização clandestina do título, na qual trocam socos com uma vontade que beira a selvageria.”¹⁹ A violência enjaulada pela processo civilizador emerge como forma de se sentir algo, como expressão de vitalidade.

Sobre o delicado momento em que o filme foi lançado, Boscov defende que é uma simplificação reduzir *Clube da Luta* a um elogio da violência:

É um assunto delicado na Hollywood de hoje, atemorizada por se encontrar no centro de um acalorado debate sobre o suposto poder da mídia de incitar à violência. Mas dizer que *Clube da Luta* estimula os baixos instintos, ou discorre unicamente sobre eles, seria uma simplificação grosseira.²⁰

Nesta reportagem, chama também a atenção o resumo do enredo apresentado por *Veja*, sem poupar um dos aspectos em que a crítica de *Fight Club* é mais contundente ao modelo moderno estabelecido: a questão do vazio existencial preenchido pelo consumo. Esse aspecto já é explicitado logo no início da sinopse:

Jack, o narrador do filme, conta à plateia suas agruras. Seu emprego e sua vida são de uma esterilidade absoluta. É a razão de seu apego a catálogos de compras – “Qual

¹⁸ FINCHER, David. Entrevista para *Entertainment Weekly* apud *Fighting Words: an interview with Fight Club director David Fincher*.

¹⁹ BOSCOV, op.cit. (grifo meu).

²⁰ Idem.

aparelho de jantar é capaz de me definir como pessoa?”, ele se pergunta – e de sua insônia crônica.²¹

A insônia crônica aqui aparece, sintoma patológico que se destacou num primeiro momento como elemento recorrente para a construção da série de narrativas fílmicas nesta monografia analisada. É a tentativa de curar esse sintoma que leva Jack primeiro ao médico, em busca de psicotrópicos para debelar a insônia. Não obtendo os medicamentos, Jack passa a frequentar grupos de auto-ajuda para doentes terminais, encontrando certo alívio na dor alheia e assim restabelecendo seu sono. No entanto, com a chegada de Marla (a atriz Helena Bonham Carter) aos grupos, uma “turista” como ele, tal estratégia não leva mais à catarse esperada e a insônia se restabelece. É quando tendo perdido tudo o que tinha na misteriosa explosão de seu apartamento, Jack se aproxima de Tyler Durden (Brad Pitt). Ambos criam o Clube da Luta, e a descarga de violência nos encontros entre os seus membros tem não apenas o efeito terapêutico desejado sobre Jack, mas sobre todos os que se filiam ao clube. Ao mesmo tempo, “a organização ganha adeptos rapidamente, até se transformar num fenômeno de dimensões assustadoras e feições neofascistas.”²²

Surge então um personagem fundamental para o enredo: Tyler Durden, *o duplo* do nosso protagonista. Apresentado como um novo amigo muito próximo com quem Jack potencializa alguns traços de sua personalidade antes adormecidos, ficamos sabendo apenas no final que Tyler é uma espécie de alter-ego de Jack, a parte da personalidade reprimida do protagonista que se dissociou. Tyler era tudo aquilo que Jack era, mas não gostaria de ser. O trágico se faz presente a partir do momento em que Tyler passa a ter o controle da situação, sem que Jack perceba que está sob o domínio de sua sombra.

Este alter-ego sombrio era destituído de qualquer moralidade. Durden trabalhava como projetorista para inserir fotogramas pornográficos em filmes infantis, ou então como garçom, onde poluía com dejetos os pratos a

²¹ BOSCOV, op.cit.

²² Idem.

serem servidos aos clientes. A sua falta de vínculos com a moralidade coletivamente compartilhada deve-se muito ao desprezo de Tyler pela sociedade da qual fazia parte. A artificialidade das práticas sociais, o culto à aparência, o consumo como forma perecível de preencher os vazios de uma vida que perdeu qualquer sentido... Tyler resume bem sua visão corrosiva num dos primeiros diálogos que trava com Jack: "Somos consumidores. Não nos importamos com a fome, violência, pobreza. Mas sim com as marcas de cueca." Nesta vida marcada pela artificialidade, quando defrontada com o vazio de significados, a subjetividade se pergunta, afinal: "qual o aparelho de jantar capaz de me definir como pessoa?" É contra essa esterilidade que o alter-ego sombrio de Jack se coloca, emergindo de forma selvagem contra o estabelecido. Alguns dos valores centrais do *american way of life* são colocados em xeque com o chamado "retorno do recalçado".

Tyler Durden é a expressão evidente de que o processo de internalização dos valores coletivos em detrimento de alguns impulsos básicos não se dá de forma pacífica na economia psíquica do sujeito. Sigmund Freud identificou em sua obra clássica de 1930 uma inevitável influência patológica da cultura sobre o indivíduo: a necessária repressão da sexualidade e da agressividade para a coesão coletiva deixava também como resultado um certo "mal-estar" na civilização, uma insuficiência à qual, de forma madura, devemos nos adaptar, com resignação.²³ Numa perspectiva freudiana, portanto, Durden simboliza a agressividade que precisa ser contida para a vida em civilização. Quando as tendências agressivas não estão sob controle, passam a atuar de forma autônoma às intenções conscientes, o que representa um grande perigo de desestruturação tanto para o ser individual como também para o ser social.

Como vimos na entrevista citada, em certo momento David Fincher enfatiza a vida artificial, pois massificada, vivida pelo protagonista do filme:

Ed Norton interpreta um cara frente a um abismo, um cara que cresceu com ideias que não eram dele. Seus pais incutiram nele todas as crenças típicas: vestir as roupas

²³ FREUD, Sigmund. (1930) *O mal estar na civilização*. ESB. vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

certas, conseguir um emprego, uma boa casa, começar uma família e ter certeza que você se encaixa. Aos 30 anos, ele comprou tudo o que lhe foi recomendado, mas sente-se completamente vazio e sem contato com sua raiva. Ele viveu uma espécie de "existência Ikea" e ele se sente enganado²⁴.

A questão do apagamento da individualidade dissolvida em uma série de condutas massificadas – reafirmada pela valoração dos procedimentos estatísticos como forma mais eficaz de conhecimento científico – também ocupou outro psicanalista, Carl Jung, em 1956:

Sob a influência dos pressupostos científicos, tanto a psique como o homem individual, e na verdade qualquer acontecimento singular, sofrem um nivelamento e um processo de deformação que distorce a imagem da realidade e a transforma em média ideal. Portanto, não podemos subestimar o efeito psicológico da imagem estatística do mundo: ela reprime o fator individual em favor de unidades anônimas que se acumulam em formações de massa.²⁵

O indivíduo, massificado, é cada vez menos autor da sua própria trajetória. Sua individualidade é reduzida em importância até que o sujeito se torne mais um número de um grande sistema que, aparentemente, caminha por si mesmo. Ainda segundo Jung,

Nessas circunstâncias, se compreende que o juízo individual seja cada vez mais inseguro de si mesmo e que a responsabilidade seja coletivizada ao máximo: o indivíduo renuncia a julgar, confiando o julgamento a uma corporação [o Estado]. Com isso, o indivíduo se torna, cada vez mais, uma função da sociedade que, por sua vez, reivindica para si a função de único portador da vida real...²⁶

Para se tornar mais um número em detrimento da individualidade, é preciso afastar-se do sentimento. É contra esse estado de coisas que Jack, no limite de uma dissociação patológica da personalidade, irá se colocar. Em sua experiência particular, Jack estava enfrentando uma dissociação típica

²⁴ *Fighting Words: an interview with Fight Club director David Fincher.*

²⁵ JUNG, Carl Gustav. *Presente e Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p.06.

²⁶ Idem, p.08.

que está presente no próprio modelo moderno hegemônico no Ocidente pelo menos desde o século XIX, modelo centrado nas luzes da racionalidade e da produtividade e que não reconhece ainda o obscuro da personalidade humana, aquilo ao qual não se pode controlar senão muito parcialmente.

David Fincher, na resposta à última questão da entrevista citada, fez referência ao seu desejo de provocar o público, de retirá-lo de sua zona de conforto e apresentar imagens que falassem ao seu subconsciente:

Entrevistador: Certa vez você disse “estou sempre interessado em filmes que assustam”.

David Fincher: Eu era muito jovem quando disse isso, mas gosto de filmes que exigem algo mais do público. Eu quero trabalhar o subconsciente. Eu quero envolver você em maneiras pelas quais você pode não necessariamente querer se envolver. Eu quero jogar fora as coisas que você está esperando quando as luzes se apagam e o logotipo da 20th Century Fox vem à tona. Há uma expectativa do público e estou interessado em saber como os filmes atuam dentro e fora dessa expectativa. Isso é o que eu estou interessado²⁷.

Sem dúvida, com base na repercussão obtida, *Clube da Luta* cumpriu essa proposta. O filme provoca. O cidadão de bem pergunta, incomodado: “Era mesmo necessário encenar tanta violência?” Edward Norton acredita que sim: “É absolutamente legítimo que a arte examine as nossas disfunções. Sugerir o contrário é uma forma de negação. E tenho mais medo das consequências da negação do que das desse filme.”²⁸ Se *Clube da Luta* é mesmo o “retrato de uma geração”, como sugeriu no título de sua matéria Isabela Boscov, é preciso olhar a fundo esse protagonista em crise e tentar compreender os significados da emergência desses aspectos indesejados da personalidade de forma tão explosiva.

Vejamos como a arte continuou explorando, por meio de protagonistas em crise, nossas disfunções no final do segundo milênio. Um olhar sobre Lester Burnham, o protagonista de *Beleza Americana*, nos aproximará de uma outra abordagem para o sempre arriscado “retorno do

²⁷ *Fighting Words: an interview with Fight Club director David Fincher.*

²⁸ Conferir *Veja*, op.cit.

recalcado". Mais do que instintos que devem permanecer sob controle mas que infelizmente se dissociaram, parece que o ruidoso deus Dionísio, como figura do imaginário, pode simbolizar o que estava esquecido e precisa mais uma vez compor com as práticas do cotidiano.



SELF-IMPROVEMENT IS *misinformation*.
SELF-DESTRUCTION IS THE *answer*.



THIS IS YOUR *life*.
ENDING ONE MINUTE AT A *time*.



Tyler Durden/Jack

Capítulo 2

Beleza Americana: Lester e o retorno de Dionísio

O filme *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) ganhou cinco dos prêmios mais cobiçados da Academia hollywoodiana, sendo eles Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Principal (Kevin Spacey), Melhor Fotografia e Melhor Roteiro Original. Foi indicado ainda nas categorias de Melhor Atriz Principal (Annette Bening), Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora. Sem dúvida, um sucesso em território norte-americano e em outros festivais no mundo.

Embora envolto numa órbita hilariante, o longa-metragem é marcado pela melancolia e nostalgia, uma vez que é centrado na narrativa de um homem morto, Lester Burnham (Kevin Spacey). Quarentão, desprovido de respeito e qualquer tipo de autoridade, tanto em seu ambiente familiar quanto no profissional, Lester altera substancialmente a sua rotina e a da sua família ao se dar conta de que precisava tomar novas atitudes, rever seu lugar no mundo e a si mesmo.

Neste processo, são apresentados para o espectador os tradicionais estereótipos que elaboram o que seria o *american way of life*, uma série de práticas e representações que, ao longo do século XX, foram fortemente propagandeadas e tiveram no cinema hollywoodiano uma matriz de reverberação privilegiada. No entanto, ainda no caminho das estereotipias, o filme sinaliza para subversão desses valores tradicionais, ao condensar também as principais críticas feitas ao modo de vida ianque; seus maiores entraves, vazios, e contradições. O argumento principal neste capítulo é que a crítica a esse modelo se faz possível a partir de uma *experiência dionisíaca* do personagem principal.

Para subverter o *american way of life* como modelo de nação hegemônico, *Beleza Americana* recorreu, portanto, à escala micro, centrando-se em uma história individual. As ressignificações operadas por Lester Burnham no seu cotidiano ilustram o caráter flexível e transitório das identidades sociais, rememoram à subjetividade a sua capacidade de

deslocar-se entre diferentes posições-de-sujeito e, no limite, reduzem a eficácia persuasiva das representações hegemônicas de captar a subjetividade sob a idéia de que são as únicas válidas.

Lester Burnham pontua a narrativa do que havia sido a sua vida com doses de ironia e um chamado, uma incitação, um convite para a possibilidade de *renovação* das representações e das práticas que tantas vezes moldam o cotidiano como algo árido e presumível, alojado em algum tipo de esquema racionalmente concebido, ao custo do apagamento das emoções e da vitalidade. Na linha interpretativa que se segue, que se difere do prognóstico freudiano quanto ao inevitável mal-estar na civilização com a repressão dos instintos, Dionísio, entendido como uma figura do imaginário capaz de simbolizar certos aspectos da vida subjugados pelo modelo hegemônico, parece retornar do exílio. Vejamos então algumas características deste personagem subterrâneo que volta à cena.

1. Dionísio e a sombra da modernidade

Em um livro inteiramente dedicado ao deus Dionísio, o sociólogo Michel Maffesoli, ao se ocupar do orgasmo numa análise prospectiva, sugere: "Referindo-se às figuras míticas, será que o laborioso Prometeu não estaria dando lugar ao inominável Dionísio?"²⁹ O laborioso Prometeu é a figura do imaginário evocada por Maffesoli para se referir ao projeto moderno de mundo; o retorno de Dionísio à cena, por outro lado, indica uma nova configuração, algo que se aproxima do que o sociólogo define como pós-modernidade.

Diferentemente de inúmeras culturas em que o orgasmo compunha as práticas sociais de forma consentida – os gregos com suas esperadas *dionisíacas* são um exemplo –, o prometeísmo no ocidente moderno peca pelo seu unilateralismo titânico, *marginalizando a dimensão irracional da vida coletiva*. Mesmo o orgasmo compondo "uma das estruturas essenciais de toda socialidade", nos diz Maffesoli, "para alguns, trata-se de uma

²⁹ MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005, p.12.

aberração bárbara que nos países civilizados foi progressivamente apagada pela domesticação dos costumes. Para outros, pode ser um pequeno devaneio fantasmático, tolerável na ficção romanesca ou poética.” De todas as formas, prossegue ele, “é impensável lhe conceder qualquer eficácia social, particularmente em nossas sociedades de alto desenvolvimento tecnológico”³⁰. É sobre essa eficácia que o autor quer insistir nesse livro em particular e na sua obra como um todo. Pois, finalmente, o errante Dionísio é uma das melhores imagens para a *centralidade subterrânea* que emerge na pós-modernidade, múltipla em suas manifestações que moderam os desmandos de Prometeu. O imaginário dionisiaco envolve “uma lógica passional que anima, ontem e sempre, o corpo social. Esta lógica, à maneira de uma centralidade subterrânea, se difrata numa multiplicidade de efeitos que informam a vida cotidiana”³¹.

O orgiasmo dionisiaco tende a dissolver o indivíduo e o social no *confusional*. A subjetividade errante é desalojada da sua identidade habitual e alcança uma situação de não-identidade, de vazio do ego e por isso de liberdade. O confusional é a errância que permite a experiência do *outro*, tanto o *outro* social como o *outro* que a subjetividade carrega dentro de si. Momento em que o regime diurno cede aos encantos e as inversões da noite, e a comunidade pode se estruturar ou regenerar pela absorção das energias vitais que estavam sustadas. Afinal,

O orgiasmo, em suas modulações paroxísticas, como em sua prática cotidiana, sublinha a alegria do *carpe diem*, que desdenha do *projeto* econômico e político mostrando, igualmente, a ineficácia das ideologias “virtuístas”, que procuram gerar, domesticar e racionalizar o que lhes escapa: o jogo da paixão³².

A domesticação dos costumes se mostra insuficiente para conter a necessária efervescência que cimenta a estruturação social, energia que renova os laços afetivos entre os membros do grupo ao colocá-los em contato direto com a pregnância do presente. Trata-se certamente de devolver, à socialidade pragmática, a *dimensão do sentimento*, de um

³⁰ MAFFESOLI, *ibid*, p.11.

³¹ *Ibid.*, p.11.

³² MAFFESOLI, *A Sombra de Dionísio*, op.cit., p.17.

mundo passional que ultrapassa a ordem rígida da razão. Não sem ironia frente ao modelo oficial, Maffesoli apresenta o seu ponto de partida: “*Eis a hipótese: o sentimento, em seu sentido mais amplo, relegado como as mulheres ao lar, tende a reafirmar sua eficácia no jogo societal*”³³. Mas como pode se dar a integração de tal “parte de sombra” na vida cotidiana?

Dionísio é um deus que carrega, em sua própria genealogia, o traço da morte e renascimento³⁴. Este processo de renovação define seu atributo e a qualidade da sua experiência. Nada mais adequado, portanto, que associá-lo à subversão, ao abandono de uma velha estrutura para que o novo possa se fazer sentir. Esse processo de renovação está na base da experiência do protagonista de *Beleza Americana*. O filme nos oferece uma narrativa verossímil sobre uma iniciação dionisíaca ao final do século XX, ou melhor, como, empiricamente, numa vida individual fechada à influência noturna, a “parte de sombra” retorna às práticas cotidianas.

2 – Lester e o retorno do dionisíaco

O preâmbulo de *Beleza America* causa alguma surpresa e talvez um certo desconforto, pelo menos àqueles que compartilham de certos códigos culturais já consolidados no repertório de diferentes civilizações pela tradição. Trata-se de um curto diálogo inicial, entre Jane (Thora Birch), a filha de Lester, o protagonista, e Rick (Wes Bentley), seu namorado e vizinho, diálogo no qual cogitam a possibilidade de matarem Lester. Realçado em seu conteúdo pela ausência de trilha sonora, o diálogo é um recorte de uma sequência posterior do filme. Esta cena de abertura, que inicia a relação projeção/identificação entre espectador e película, também dá início à nossa aproximação com a beleza prometida pelo título. Mas qual seria a “Beleza Americana”?

Seja qual for, ela já começa paradoxal. A aproximação com a beleza e com o sublime se dá pela sombra, pelas pulsões do *id*, aquela região

³³ Ibid., p.23.

³⁴ Para uma genealogia de Dionísio, conferir SOUZA, Ana Célia Rodrigues. “Dioniso” in Maria Zélia de Alvarenga, *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas*. São Paulo: Casa dos Psicólogos, 2007.

esquecida ou que se tenta esquecer, onde as luzes dos preceitos morais culturalmente compartilhados normalmente não conseguem alcançar. Somos, tão logo na primeira cena do filme, lançados no espaço do reprimido, da interdição, daquilo que não deve ser dito. Jane, a jovem adolescente, é explícita em seu desejo: revela querer a morte do pai, e anuncia esse desejo em frente à câmera do namorado, aparato tecnológico que, na sociedade midiaticizada, é sinônimo de registro de memórias. Portanto, foi enunciado e registrado o que moralmente não se deve nem mesmo pensar, e é assim que tem início a busca da beleza por um mergulho no obscuro do inconsciente.

Atento às diferenças de recepção³⁵, apostaria que este preâmbulo leva, na maioria das vezes, a um desconforto imediato do espectador não habituado a paradoxos ou por demais identificado com os valores coletivos tradicionais. Ele se sente incomodado pela aparente distância entre o tema deste primeiro diálogo e a expectativa sugerida pelo filme (a Beleza Americana), além, é claro, pelas dificuldades inerentes ao próprio processo de encarar os aspectos irracionais da personalidade. Uma dúvida permanece ao longo do filme de maneira subliminar, situada, portanto, pouco abaixo da consciência, enquanto esta segue atenta o desenrolar da narrativa projetada. O desejo de parricídio revelado mantém-se em suspenso, enquanto acompanhamos as memórias da vida de um homem que já está morto. Teria sido a morte do narrador causada pela sua própria filha?

³⁵ Como diz Chartier, por mais poderosa que seja uma representação, a maneira como ela é apropriada pelos grupos e indivíduos não segue uma fórmula única, pois, "sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce", o sentido que se deseja impor sobre todos os outros. CHARTIER, Roger. "A história entre narrativa e conhecimento". In: *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002, p.93.



Jane, no diálogo inicial, quando revela desejar a morte do pai

Depois do diálogo inicial e a quebra do tabu, tem início a seqüência introdutória do filme, fio que tece as primeiras impressões do narrador já morto. Esta seqüência inicial, de pouco mais de três minutos, merece uma análise mais detida, pois nos introduz ao cotidiano de Lester, à sua família, ao sentimento de insuficiência que o acomete e à possibilidade de redenção que ele irá buscar.

Assim, após uma execução irretocável da tradicional tomada em que o espectador é conduzido de um espaço aéreo para o cenário em que ocorre a trama – irretocável pois a beleza das narrativas fílmicas americanas é também no trato com a imagem – Lester revela ser aquela a sua vizinhança, a sua rua, a sua vida. Esses elementos são significativos. Nesse instante inicial, parecem não apenas compor sua identidade, mas defini-la. A rua onde mora, a vizinhança, a preocupação em atender às expectativas do outro, a necessidade de pertencer à coletividade reproduzindo valores e atitudes que tantas vezes vão de encontro aos nossos mais íntimos desejos... vimos com Freud as dificuldades do processo de internalização dos valores coletivos em detrimento de alguns impulsos básicos.

Depois de um rápido relance sobre o lugar social onde a narrativa se realiza, somos levados para a intimidade do protagonista. Na tomada seguinte a câmera mantém-se acima, mas agora dentro de um quarto, e então vemos Lester sendo acordado pelo despertador. Ele permanece extremamente sonolento e pesado, imóvel na cama. Nesse momento, o

narrador revela que não sabia da proximidade da sua morte, mas que, de certa maneira, já se sentia morto. Lester calça sua sapatilha para andar em casa e vai para o banheiro, quando, debaixo de uma forte ducha quente, ele revela ter o momento de maior emoção do seu dia, o prazer da sua masturbação matinal. Dali em diante, nos diz o narrador, seu dia torna-se cada vez pior.



Lester Burnham, ao acordar, pouco antes do momento de maior emoção do seu dia

Lester nos apresenta em seguida sua esposa, Carolyn, cuidando do jardim de rosas e trocando saudações com o vizinho. Para o narrador, tudo aquilo remete apenas ao vazio e à superficialidade. O máximo que Carolyn consegue aproximar-se do fluxo das paixões e da intensidade da vida – atributos da rosa vermelha e também de Dionísio³⁶ – é o contato que ela estabelece com as rosas do seu programado jardim. No lugar do tradicional simbolismo do jardim como paraíso terrestre, dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas³⁷, aqui o jardim representa uma aproximação distante, civilizada, que apenas resvala na epifania possível das rosas vermelhas. “Ela não costumava ser assim”, continua o narrador, “ela era feliz. Nós éramos felizes.”

³⁶ TRESIDER, Jack. *Dictionary of Symbols: an illustrated guide to traditional images, icons and emblems*. São Francisco: Chronicle Books, 1998, p.172.

³⁷ CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1989. P.512.



Carolyn e a rosa do jardim programado

Lester nos apresenta depois sua filha, Jane, a mesma do preâmbulo. Filha única, típica adolescente, brava, insegura, confusa... Ele gostaria de dizer a ela que tudo isso vai passar, mas não se sente confortável em mentir para sua menina. Segundo ele, tanto Carolyn como Jane o consideram um perdedor, e elas estão certas. É nesse momento que o narrador refere-se mais diretamente a sua miséria existencial, sinalizando, porém, a possibilidade de redenção. Enquanto vemos Lester encostado no banco de trás do carro, sonolento, sem brilho, Lester o narrador revela que algo foi perdido. Ele não sabe exatamente o que, mas lembra-se que não se sentiu sempre assim, como que sedado. A câmera deixa o personagem sonolento e ganha o céu. O narrador dialoga com o espectador: "Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido". O processo pelo qual Lester recuperou a vitalidade perdida é o argumento que conduz a narrativa fílmica de *Beleza Americana*.

Após esta abertura inicial que introduz a temática central do filme, seguem-se três seqüências importantes, pois remetem a três elementos fundamentais que serão ressignificados pela subversão dionisíaca do protagonista: o *trabalho*, a *família* e o *poder da vontade*. Esses três temas estão muito presentes no imaginário coletivo norte-americano, circulando como representações tradicionais que já contam com certa estabilidade, quase naturalizadas, e por isso, com forte apelo persuasivo na definição das identidades individuais.

Lester trabalhava para uma revista há quatorze anos até que, para cortar gastos e reinvestir recursos para gerar mais lucros para empresa, alguns funcionários terão que ser demitidos. O que são quatorze anos de trabalho de um funcionário frente à permanente necessidade do aumento dos lucros empresariais, afinal? A automação do trabalho, o sentido esvaziado da subjetividade na execução das tarefas, o teor dispensável da singularidade do indivíduo insinuam-se por entre os planos.

A automação do humano não está mais restrita ao cenário triste das grandes fábricas, cenário do qual conseguíamos nos manter afastados, protegidos em nossa identidade burguesa. Em *Beleza Americana* perdemos nosso escudo simbólico, a protetora não-identificação com aqueles operários fabris autômatos que não somos *nós*, mas *eles*. Pois com Lester somos *nós* que sofremos o esvaziamento da subjetividade num desejável emprego em uma redação de revista, ganhando a vida como parte de uma corporação. O vazio de Lester nos interpela diretamente.

Tanta artificialidade aproxima Lester da ironia, um dos atributos do deus Dionísio. Graça Ramos afirma que “ao contrário do método socrático, que podemos classificar como sendo apolíneo, (...) a ironia em si mesma é dionisíaca por colocar a linguagem em constante ebulição”³⁸. Ramos sinaliza para o caos que a ironia provoca, um caos bem conhecido de Dionísio: “Desafiadora, a ironia pressupõe que os interlocutores sejam capazes de restabelecer os parâmetros de coerência desestabilizados pelo caos provocado pelo uso do sentido invertido.”³⁹ Caminhando na tensão entre o expresso e o subentendido, a ironia provoca um choque na maneira linear de apreender o mundo, facultando novas perspectivas:

Livre por compreender o absurdo da existência, o irônico passa a poetizar a realidade, recriando-a, e termina por colocar-se em contraposição à norma vigente, revisitando as formas de compreensão do mundo. A mudança de percepção geralmente provoca choque com o processo linear de apreensão da realidade exercido na sociedade.⁴⁰

³⁸ RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997, p.31.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰ *Ibid.*, p.49.

Em lugar da apatia resignada que o tomava pela sua condição depressiva, Lester começa a se valer da ironia subversiva, como quando conduz uma negociação com um cliente que nunca está disponível ou, mais incisivamente, quando responde de maneira extremamente audaciosa ao novo encarregado pela chefia de mapear a produção dos funcionários. A automação e a artificialidade, ao mesmo tempo em que sedam o sujeito, também podem causar a reação contrária. A ironia, com a qual Lester começa a se vitalizar, já inicia um realinhamento da subjetividade, pois a ironia liberta ao compreender o absurdo da existência, ela recria a realidade ao relativizar a norma vigente. Lester está, nesse momento, a ponto de cruzar a fronteira para o território dionisíaco.

Quando Lester tenta explicar à sua esposa Carolyn o ocorrido, verbalizando o seu desconforto com a situação no trabalho, não encontra por parte dela nenhum tipo de escuta compreensiva. Recebeu apenas uma resposta pragmática, que naturaliza tais práticas empresariais como normais e necessárias, ressaltando que qualquer incômodo do marido são sinais de uma reação melodramática.

As coisas de fato não caminhavam bem na casa dos Burnham. O silêncio que ensurdece no jantar da família; pai, mãe e filha que não dividem e não compartilham das mazelas e das alegrias do cotidiano... Lester está distante da filha, a quem acaba sem intenção culpando por esse afastamento, o que aumenta ainda mais a distância entre os dois. Com Carolyn, por outro lado, já começa a valer-se da ironia em doses contidas, no lugar de apenas se resignar e silenciar. Nesse momento da narrativa, Lester está um tanto curvado em sua postura física, ombros encolhidos, como se carregasse um enorme peso, o peso de uma ausência, de um vazio de vitalidade que parece ter se esvaído. Ao fim dessa sequência, uma imagem lírica, no sentido de que realça a *saturação* daquele cotidiano de tantos afastamentos: a câmera acompanha uma toalha de louça jogada casualmente ao lado de uma foto da família, na qual Lester, Carolyn e Jane *brilham e são como um*. Essa imagem ganhará ainda mais beleza e importância no desfecho da narrativa.



Depois do trabalho e da família, o terceiro elemento a ser desconstruído é o poder da vontade, como se esta fosse por si só capaz de determinar os rumos dos acontecimentos. Diz o provérbio, tão forte na mentalidade estadunidense: *"where there's a will, there's a way"*, onde existe uma vontade, existe um caminho ou, na tradução mais recorrente, "querer é poder". O pensamento positivo, a mentalização do que se quer conquistar passaram a ser a conduta psicológica para as pessoas obterem sucesso na vida, um sucesso, quase sempre, pautado em imagens massificadas. Nas sociedades modernas a-religiosas, a força da vontade e o pensamento positivo tornaram-se mantras profanos entoados repetidamente, especialmente nas últimas duas décadas, período no qual os livros de auto-ajuda firmaram-se como fenômenos no mercado editorial.

Carolyn parece definir em grande medida sua subjetividade por esse modelo de identidade amplamente massificado. Corretora de imóveis, ela quer vender uma residência que não apresenta grandes atrativos para os prováveis compradores. Isso, no entanto, não a intimida: "Eu vou vender essa casa hoje", começa ela a repetir para si mesma enquanto dá uma arrumação na casa. Ao fim do dia, depois de várias visitas frustradas, Carolyn vê despedaçar seu belo mundo programado e é tomada por uma reação emocional, caindo em prantos... mas a única reação genuína do seu dia não vai durar muito tempo. Logo sua racionalidade irá tratar de reconstruir uma auto-imagem vitoriosa: "Pare! Sua fraca, infantil! Cale-se! Cale-se! Cale-se!" enquanto esbofeteia sua própria face.

É mais uma vez o psiquiatra suíço Carl Jung quem sinaliza a frágil estrutura de uma subjetividade com base exclusiva na racionalidade, que se julga capaz de controlar os acontecimentos do mundo interior e exterior. De acordo com Jung, a consciência egóica é uma aquisição tardia da psique e, de forma irrefletida, acredita que pode criar o mundo à sua vontade, independente dos processos inconscientes que a amparam:

Se o inconsciente dependesse da consciência psicológica, seria possível, por meio da introspecção e da vontade, dominar o inconsciente, e a psique poderia ser totalmente transformada em algo premeditado. Só idealistas alienados do mundo, racionalistas e outros fanáticos podem entregar-se a esse tipo de sonhos. A psique não é um fenômeno da vontade, mas *natureza* que se deixa modificar com arte, ciência e paciência em alguns pontos, mas não se deixa transformar num artifício sem profundo dano ao ser humano. O homem pode transformar-se num animal doente, mas não em um ser ideal imaginado⁴¹.

Esses três elementos – o trabalho, a família e o poder da vontade –, tão fundamentais para a identidade norte-americana e, porque não dizer, para o imaginário ocidental moderno, vão sofrer ressignificações importantes durante a narrativa fílmica de *Beleza Americana*. Lester os reconfigura no seu cotidiano, sugerindo o caráter instável das representações tradicionais fartamente sugeridas sobre esses três temas. Nunca é demais lembrar que as representações são construções instáveis, transitórias, que dependem do investimento do sujeito para se tornarem matrizes das práticas sociais. Potencialmente, quando não reduzido ao “dever ser” monolítico, o ser social e o ser individual podem transitar e investir em múltiplas identidades. A experiência de Lester exemplifica a *errância nômade* implícita neste processo:

A figura emblemática do movimento leva a uma identidade em movimento, uma identidade frágil, uma identidade que não é mais, como foi o caso da modernidade, o único fundamento sólido da existência individual e social. A vida errante é uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias. Identidades plurais podendo conviver seja ao mesmo tempo

⁴¹ JUNG, C.G. “A consciência na visão psicológica” In: *Civilização em transição*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.168.

seja, ao contrário, sucessivamente. Alguma coisa oscilante entre a “mesmice de si e a alteridade de si”⁴².

A vida errante, que nos retira da identidade uma estabilizada da modernidade, nos lança no *duplo* da “mesmice de si e da alteridade de si”. Trata-se, abertamente, em admitir o *eu irracional* nas práticas da vida. Maffesoli recorda: “É aqui pertinente citar a sabedoria dos antigos, que tolerava uma certa ‘parte de sombra’ e a dominava, ao ritualizá-la”⁴³. Agiam assim não porque eram libertinos imorais, mas porque sabiam que “recusar a concessão de um lugar às forças do prazer é se expor ao feroz retorno do recalco”⁴⁴. Da mesma forma com a agressividade, outra face da sombra do desmembrado Dionísio: “ocorre o mesmo com a violência: cerceá-la em sua expressão é promover sua irrupção perversa e exacerbada.”⁴⁵ *Clube da Luta*, como vimos, é bastante ilustrativo a este respeito. Revitalizado pelas errâncias nômades, o ser social e individual torna possível, paulatinamente, uma identidade fixa que se estabelece na necessária abertura à preeminência do duplo.

O ser individual e social monolítico, porém, na tentativa de manter a hegemonia do *dever ser*, tenta impedir os fluxos de vitalidade e as novas posições-de-sujeito que irrompem da vida comunitária. Tenta-se enquadrar a subjetividade e a socialidade num mundo belo, harmônico, racionalmente imaginado de acordo com a boa moral. Mas nessa harmonia sem contraditório, sem o dado mundano, o sujeito é tomado pela melancolia ressentida: “Considerar este mundo imundo, infame, negá-lo, eis as raízes, mais ou menos conscientes do homem do ressentimento moderno”⁴⁶. No lugar de um monoteísmo opressor baseado na unidade do deus e, por consequência, na unidade do eu, o politeísmo dos valores volta à ordem do dia como resposta à melancolia ressentida:

À multiplicidade dos deuses corresponde a multiplicidade da pessoa. O que leva, claro, a uma errância estrutural. Na

⁴² MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.118.

⁴³ MAFFESOLI, A *Sombra de Dionísio*, op.cit., p.28.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ MAFFESOLI, A *Sombra de Dionísio*, p.28.

⁴⁶ MAFFESOLI, Michel. *Apocalipse: opinião pública e opinião publicada*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p.70.

verdade, segundo as necessidades específicas, há circulação de um deus para outro, da mesma forma como haverá variação permanente entre os diversos papéis que a própria pessoa é levada a desempenhar⁴⁷.

Trata-se, como coloca Maffesoli, de uma errância que nos leva, no limite, bem ao gosto do extático Dionísio, à experiência de uma alteridade não apenas com o outro social, mas com o outro que se carrega dentro de si: "Tratar-se-á do nomadismo profissional, afetivo ou ideológico, ou aquele, mais pessoal, entre as facetas do eu, nenhuma das quais esgota as ricas e múltiplas potencialidades de um Si pleno."⁴⁸

Na errância dionisiaca que nos leva a ultrapassar "os limites próprios à identidade funcional imposta pela ideologia utilitária da modernidade"⁴⁹, Lester pede demissão do seu emprego e retorna para o que fazia quando era um adolescente, trabalhando na cozinha de uma lanchonete, sem grandes responsabilidades. Se coletivamente se propaga que o trabalho (e a sua remuneração) é o que define o homem e o valor de uma personalidade, essa máxima foi desprezada pelo nosso protagonista morto. Maffesoli sustenta que o *Valor-trabalho* é um dos eixos da modernidade que estão sendo questionados quanto à sua centralidade. Numa coletividade regida pelo laborioso Prometeu,

Valor-trabalho, trabalho como valor essencial, trabalho que permite a *realização* de si e do mundo. Eis o que foi o pivô da vida social elaborada a partir do século XIX. Tratava-se de um *imperativo categórico* ("você deve") incontornável, que irrigava todos os discursos educativos, políticos, sociais, e repousava sobre este pressuposto produtivo⁵⁰.

Com a emergência do nômade Dionísio, no entanto, as suspeitas pesam sobre o laborioso Prometeu. "Assim, tal como o retorno do recalado, o dispêndio improdutivo tende a substituir o progressismo 'energético'" ⁵¹. A *vida improdutiva*, então, assume parte da sombra moderna expressa por Dionísio. É o momento em que se tenta "fazer da

⁴⁷ MAFFESOLI, *Sobre o nomadismo*, p.110.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid, p.119.

⁵⁰ MAFFESOLI, *Apocalipse*, op.cit., p.72.

⁵¹ MAFFESOLI, *A Sombra de Dionísio*, op.cit., p.25.

vida uma obra de arte, não perder a vida tentando ganhá-la, acentuando o qualitativo da existência". Tudo isso implica em uma verdadeira reconfiguração dos valores: "desde então o trabalho é apenas optativo. Em lugar do 'você deve', o 'seria bom'"⁵². Lester nos mostra como o trabalho, especialmente o trabalho impessoal esvaziado de subjetividade típico do projeto moderno, passa a ser apenas um detalhe em uma vida com vários outros matizes.

A razão e seu mundo do *dever ser*, organizado pela vontade de poder, perdem eficácia como projeto de identidade central, pois a personalidade e a socialidade como um todo não podem mais alojar-se em uma perspectiva divorciada do corpo e das emoções, tampouco da imaginação simbólica, esta entendida como imagens espontâneas da psique sobre aspectos do real de outra maneira inacessíveis. Finalmente, a força da vontade e do pensamento positivo como principais determinantes para o destino individual e coletivo só pode reverberar entre aqueles que não mais recordam a ancestralidade milenar da psique e, nessa trajetória, a aquisição apenas muito recente da linguagem e da razão discursiva. Talvez seja mesmo esse caráter tão frágil da razão recém-adquirida que a conduza, por *enantiodromia* (a pendulação para o oposto), a clamar tão obstinadamente por um domínio que ela nunca terá.

Tomado pelas forças dionisiacas da personalidade, Lester não pode mais ater-se ao seu cotidiano previsível. O momento em que ele cruza definitivamente as fronteiras e adentra o reino de Dionísio tem início na apresentação de dança de sua filha, quando, *involuntariamente*, no *instante eterno*⁵³ em que o destino se impõe sobre qualquer planejamento do *dever ser*, Lester se vê frente a uma situação que iria mudar os rumos da sua vida. Dentre as várias dançarinas, Lester fixa o olhar em Ângela, amiga de sua filha Jane, e algo inesperado acontece. Em uma espécie de transe, ele reencontra seus instintos e a vitalidade perdida. Lester sente o *choque de uma emoção* que leva a subjetividade a mover-se em errância entre outras

⁵² MAFFESOLI, *ibid*, p.73. (grifo meu)

⁵³ Conferir MAFFESOLI, Michel. *O Instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003, especialmente o capítulo "Uma vida sem objetivo".

identidades possíveis. Tal efeito não deve ser menosprezado. Nos conta López-Pedraza que “numa ocasião, quando se perguntou a Jung sobre a terapia de eletrochoque, ele respondeu que, pessoalmente, não havia tido a necessidade de empregá-la porque descobrira que o choque provocado por uma emoção produzia melhores efeitos”⁵⁴.

Após o evento, ao chegar em casa, deitado na mesma cama em que acordava todos os dias pesado e sem ânimo, Lester está em êxtase: “É uma sensação estranha. Parece que estive em coma durante 20 anos, e só agora estou acordando”. Rosas vermelhas, inúmeras, caem do teto, enquanto Ângela, nua, no centro, o chama em desejo. A vitalidade e as paixões simbolizadas pela rosa vermelha alcançam o ápice da sua expressão estética na obra. Temos aqui uma precisa sequência de imagens acerca de uma experiência dionisíaca em tom de Eros, além de uma das mais belas sequências de áudio e imagem já elaboradas pela sétima arte.



O êxtase dionisíaco

O encontro com Dionísio, se levou Lester a abandonar algumas velhas condutas, o reconduziu também, de maneira renovada e consciente, para algumas das antigas representações. Lester apaixonou-se por Ângela, e foi essa paixão que o fez atravessar a fronteira que ele já avistava. Beber das águas de Dionísio, ou melhor, do seu vinho, o realinhou com seus

⁵⁴ LÓPEZ-PEDRAZA, *Dionísio no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002, p.44.

instintos, com seu corpo e com suas emoções. O corpo de Lester passa por uma transformação durante a narrativa, e isso não é por acaso. Quando se modera o *energetismo* pelo sabor da *vida improdutiva*, “o corpo, enquanto instrumento de produção, tem dado lugar ao corpo erótico”⁵⁵. E com o acolhimento de Eros, aquele mesmo corpo fabril vivido como um fardo transforma-se num palco onde, ciclicamente, mortes e renascimentos se sucedem renovando a subjetividade.

A mesma experiência dionisiaca que ressignificou a sua relação com o trabalho e com qualquer modelo de vida que o afastasse em demasia dos seus instintos em nome de “nobres” ideais, também reconduziu Lester para os laços familiares. Seu amor por Carolyn e Jane foi renovado. No diálogo final com Angela, seu genuíno contentamento em saber que Jane estava feliz e amando dava mostras do seu sentimento. E no momento da morte, a última imagem que Lester viveu, com olhos reencantados, foi a da foto da família brilhando como um só ser. Imagem que, após a partida, na narrativa síntese de sua vida, se estabilizou como aquilo que não iria ser esquecido.

Antes do final trágico que o aguardava, a passagem pelo reino de Dionísio havia se completado, com o retorno de um sujeito renascido, agora hábil para relativizar as identidades culturalmente oferecidas e optar conscientemente por quais delas deseja se manifestar. O que era antes introjetado e, portanto, não reconhecido, passa agora a ser nomeado e apropriado. É verdade que a experiência dionisiaca, com seu esquecimento das leis humanas em favor das leis divinas, é sempre uma empreitada com uma boa parcela de riscos. Mas a morte literal de Lester, ainda que tenha conexões com a subversão dionisiaca vivida, não é um resultado direto dela. O final fatídico do nosso narrador se deve a ele ter passado pelo processo de morte e renascimento tão próximo de uma identidade masculina petrificada, intolerante, autoritária, para quem o questionamento dos valores massificados é uma afronta insuportável, pois sugere que seus valores sagrados são, finalmente, construções. O retorno do recalcado, nesses casos, é sempre muito mais explosivo, proporcionalmente à obsessão com que tais conteúdos foram anteriormente negados. Tal perfil

⁵⁵ MAFFESOLI, *A Sombra de Dionísio*, p.25.

era encenado pelo seu vizinho, o coronel aposentado do Corpo de Fuzileiros Navais, Frank Fitts (Chris Cooper). No casal composto por tal modelo de masculinidade inflexível, sua esposa, Barbara Fitts (Allison Janney), o feminino com o qual se relaciona, está profundamente doente, inativo. E o filho Rick, seu herdeiro, no lugar de perpetuar, luta para não dar continuidade a esse legado.

Na sequência introdutória do filme, enquanto víamos Lester como que sedado, o narrador dizia que algo havia sido perdido. A câmera deixava o personagem sonolento e ganhava o céu, momento em que o narrador dialogava com o espectador: "Você quer saber? Nunca é tarde demais para recuperar o que foi perdido". Recuperar o que foi perdido, em *Beleza Americana*, é entrar em contato com a própria individualidade, com o que se sente, com o que se deseja, com o próprio corpo. Esse dado mundano que, como as rosas da paixão que nos transborda, mesmo quando oprimidas, ainda mantêm o mesmo sorriso antigo:

Pobre das flores nos canteiros dos jardins regulares.
Parecem ter medo da polícia...
Mas tão boas que florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas falavam...⁵⁶

Ceder ao sorriso antigo das rosas, enfim. Permitir o retorno de Dionísio após o exílio, e pelo processo de morte e renascimento reconhecer, como nas palavras finais de Lester, o que realmente é o mais valioso na nossa "...estúpida e pequena vida".

"Aqui está o problema: em face ao laborioso Prometeu, é preciso mostrar que o ruidoso Dionísio também é uma figura necessária da socialidade."⁵⁷ Como era de se esperar, sem as devidas homenagens ao nômade que reencanta o mundo, a ausência dionisiaca gera uma *crise de identidade generalizada* na era moderna. Mas o errante deus *subterrâneo*, pelo que parece, retorna, e reivindica seu lugar de direito nas tramas do

⁵⁶ PESSOA, Fernando. "O Guardador de Rebanhos" in *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

⁵⁷ MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*, p.29.

cotidiano: "De agora em diante, não se trata mais de saber como dominar a vida, mas como despendê-la e gozá-la."⁵⁸ Prometeu se regenera. Abandona a loucura titânica que deseja manipular a vida e a morte para, ao lado de Dionísio, observar e compor o espetáculo do cotidiano moldado em luz e sombra. O espetáculo que, secretamente, imortaliza a nossa "estúpida e pequena vida".

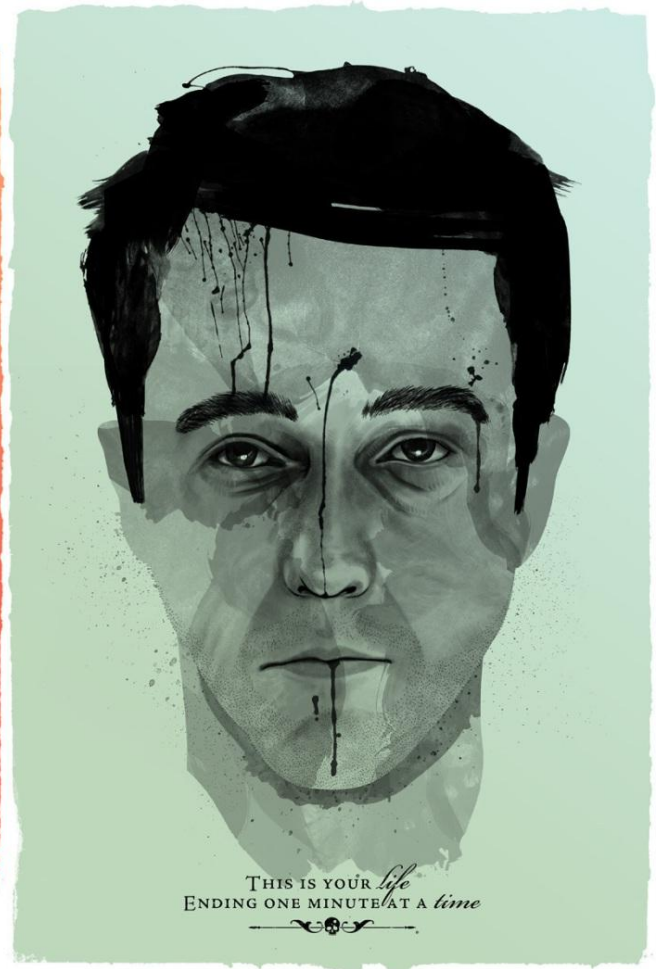


Baco, Caravaggio, 1595

⁵⁸ Maffesoli, *A sombra de Dionísio*, p.29.

Considerações Finais

Jack e Lester: duas formas de encontro entre o *eu* e o *inconsciente*



Considerações Finais

Jack e Lester: duas formas de encontro entre o eu e o *inconsciente*

Jack e Lester foram *protagonistas em crise* de seu tempo. Graças a um eficiente e amplo sistema industrial de produção e consumo de narrativas, suas trajetórias tornaram-se coletivamente compartilhadas para uma grande comunidade ocidental, desterritorializada no espaço físico, mas simbolicamente vinculada pela partilha de signos e símbolos comuns. São histórias americanas feitas para americanos, sem dúvida. Mas também são histórias para todos aqueles que, de alguma forma, compartilham do estilo de vida americano ou sonham em poder, um dia, dele fazer parte, independentemente de fronteiras nacionais.

Na trajetória de ambos os personagens, em comum, o vazio que se tornou sintoma. Cumpriram cordatamente com tudo o que lhes havia sido pedido, “encaixaram-se”, mas, ao final, a promessa de felicidade não se concretizou. Nas narrativas analisadas, enquanto Jack e Lester deprimidos sofrem com este vazio, é Tyler, dissociado, quem dele emerge e aponta as armas para o modelo que esvazia a subjetividade em nome do *dever ser*:

Cara, eu vejo no clube da luta os homens mais fortes e inteligentes que já viveram. Vejo todo esse potencial, e vejo ele desperdiçado. Que droga, uma geração inteira enchendo tanques de gasolina, servindo mesas, ou escravos do colarinho branco. Os anúncios nos fazem comprar carros e roupas, trabalhar em empregos que odiamos para comprar as porcarias que não precisamos. Somos uma geração sem peso na história, cara. Sem propósito ou lugar. Nós não temos uma Grande Guerra. Nem uma Grande Depressão. Nossa Grande Guerra é a guerra espiritual... nossa Grande Depressão é nossas vidas. Todos nós fomos criados vendo televisão para acreditar que um dia seríamos milionários, ou astros do cinema, ou estrelas do rock. Mas nós não somos. Aos poucos vamos tomando consciência disso. E estamos muito, muito revoltados.⁵⁹

O vazio está por todo lado, nos empregos estéreis, no consumo como substituto para uma vida sem significado, numa geração sem desafios e

⁵⁹ Fala de Tyler Durden em *Clube da Luta (Fight Club)*.

consequentemente sem conquistas para compor o quadro das narrativas míticas fundadoras da nação... a guerra espiritual, em tempos de materialismo hegemônico, nem mesmo é percebida como questão. Fomos criados vendo televisão e acreditando em valores massificados, até o momento em que o futuro se realiza e não encontramos a satisfação combinada. Algo se perdeu, disse Lester. A subjetividade se apaga, deprimida. A vitalidade se esvai. Mas é nesse estado letárgico que, paradoxalmente, também surge a oportunidade de redenção.

O *outro* finalmente se coloca de maneira imperativa, de forma a não mais passar despercebido para quem pensava poder ignorá-lo: ele não nos deixa dormir, ou nos rouba a energia que gostaríamos de aplicar às tarefas do cotidiano. Mas... o que houve de errado? Querer não era poder? Não éramos nós, filhos e filhas da modernidade iluminista, quem tínhamos tudo sob controle? Quem é (ou o que é) esse *outro* que subverteu o script?

Jack/Tyler, sem dúvida, ilustra um tipo de experiência possível deste *outro*. Representa *um dos extremos* dessa experiência, quando o *outro* sombrio, dissociado da personalidade consciente, retorna de forma explosiva na forma de uma possessão do ego. Depois de reprimido e negado numa vida pautada por nobres ideais, o *outro* assume o controle e Jack mal sabe que não está mais no comando. O instinto agressivo torna-se autônomo e destrói tudo aquilo que foi construído conscientemente pela subjetividade. Jack vê seu mundo desmoronar violentamente.

Na direção oposta, no outro extremo possível da relação do *eu* com o *outro* inconsciente, vemos a tentativa desesperada de negação deste que somos mas não gostaríamos de ser. Elisabeth Roudinesco nos mostra, por exemplo, como as práticas clínicas contemporâneas valem-se, com frequência cada vez maior, do recurso aos psicotrópicos, medicamentos que normalizam comportamentos e eliminam os sintomas do sofrimento psíquico sem buscar-lhes a significação. Ou seja, silenciam o inconsciente:

O crescente sucesso dessa designação deixa bem claro que as sociedades democráticas do fim do século XX deixaram de privilegiar o conflito como núcleo normativo da formação subjetiva. Em outras palavras, a concepção freudiana de um sujeito do inconsciente, consciente de

sua liberdade, mas atormentado pelo sexo, pela morte e pela proibição, foi substituída pela concepção mais psicológica de um indivíduo depressivo, que foge do seu inconsciente e está preocupado em retirar de si a essência de todo conflito.⁶⁰

Ou possuída pelo alter-ego sombrio ou, pretensamente, eliminando-o com psicotrópicos e dele se esquivando: posturas extremas da subjetividade em relação ao *duplo* que somos nós. Por outro lado, se o diagnóstico freudiano parece certo – de que a repressão dos instintos gera um inevitável “mal-estar” na civilização, com um sujeito consciente de sua liberdade, mas “atormentado pelo sexo, pela morte e pela proibição” – também parece que o prognóstico que projeta este tormento como a única experiência civilizada possível do *outro* reprimido está em questão.

Lester, por sua vez, exemplifica uma terceira via de experiência do *outro* reprimido neste modelo de mundo fechado ao irracional. Com Lester, o reconhecimento da premência do *duplo* se mostrou uma oportunidade de alargamento da personalidade, processo cíclico de morte do que se esgotou e renascimento em uma forma inédita capaz de conter novas expressões do ser. Morte e renascimento, atributos do ruidoso deus Dionísio. De alguma forma, Dionísio, como figura do imaginário que simboliza certos aspectos da vida, com sua ênfase no aqui e agora, no fazer o máximo do momento presente, na liberação pelo êxtase, na manifestação das energias vitais e dos instintos, ao ser aceito como parte das práticas cotidianas, restaurou em Lester a dimensão do sentimento, do animal humano que também somos, apesar das nossas mais puras intenções.

Paradoxal como poucos, Dionísio, acertadamente identificado com a desconstrução de modelos áridos pelo fluir da energia vital, foi o deus de um único amor, Ariadne⁶¹. Essa imagem singela, colocada ao lado dos seus frenesis, cria uma composição desafiadora para uma compreensão da

⁶⁰ ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.19.

⁶¹ De acordo com Lopez-Pedraza, no seu estudo psicanalítico sobre o único deus do panteão grego que tem entre seus atributos a loucura, “Provavelmente ele [Dionísio] é o único deus que manteve uma relação monogâmica.” Cf. LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002, p.56.

experiência humana pautada linearmente pela adesão a uma moral que não carrega em si a abertura ao duplo. Kerényi destaca que "... a vida religiosa das mulheres devotas a Dionísio era, e permaneceu compatível com a vida conjugal, a par de complementá-la."⁶² O orgasmo como **complemento**. Esta é uma idéia central. Uma "estética do desenfreamento" nos remete à "parte de sombra" que sempre ronda a sociedade e cada um dos seus membros. Nos diz Maffesoli: "O orgasmo sempre foi, justamente, uma maneira de se dar conta desse desenfreamento e de integrá-lo neste todo complexo que é o corpo coletivo e o corpo individual"⁶³. Lester o conseguiu. Não se dissociou como Jack/Tyler e, paulatinamente, foi capaz de incorporar as demandas do *outro* ao seu cotidiano. Mesmo com o fim trágico que o acometeu, sua experiência acena para qual pode ser a Beleza Americana. Num momento em que o modelo moderno unilateralmente pautado pela racionalidade produtiva mostra sinais de desgaste, gerando na subjetividade um vazio expresso em sintomas patológicos, a abertura consciente ao outro sombrio como parte necessária da vida coloca-se, talvez, como a única oportunidade de redenção possível.

⁶² KERÉNYI *apud* SOUZA, op.cit., p.285.

⁶³ MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*, op.cit., p.19.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- CANCLINI, Néstor. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1986.
- CHARTIER, Roger. "A história entre narrativa e conhecimento". In: *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002
- CHEVALIER Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1989.
- DUPUY, Jean-Pierre. "Fabricação do homem e da natureza" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.
- FEVBRE, Lucien. *Combates pela História*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- FREUD, Sigmund. (1930) *O mal estar na civilização*. ESB. vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- JUNG, Carl Gustav. *Presente e Futuro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- JUNG, C.G. "A consciência na visão psicológica" In: *Civilização em transição*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JODELET, Denise. *Representações Sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Dionísio no *Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *A Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

MAFFESOLI, Michel. *Apocalypse: opinião pública e opinião publicada*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O Instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

MORIN, Edgar. *O cinema e o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes editores, 1970.

PESSOA, Fernando. "O Guardador de Rebanhos" in *Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II*. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SANTOS, Laymert Garcia. "Humano, Pós-humano, Transumano" in NOVAES, Adauto (org.) *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir e São Paulo: Ed. SESC, 2008.

SCHATZ, Thomas. "Introdução" in *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SOUZA, Ana Célia Rodrigues. "Dioniso" in Maria Zélia de Alvarenga, *Mitologia Simbólica, Estruturas da Psique e Regências Míticas*. São Paulo: Casa dos Psicólogos, 2007.

TRESIDER, Jack. *Dictionary of Symbols: an illustrated guide to traditional images, icons and emblems*. São Francisco: Chronicle Books, 1998, p.172.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história/Foucault revoluciona a história*. Brasília, Ed. UnB, 1982.

Corpus documental

Fontes filmicas:

Clube da Luta (*Fight Club*, David Fincher, USA, 1999)

Beleza Americana (*American Beauty*, Sam Mendes, USA, 1999)

Matrix (*The Matrix*, Larry e Lana Wachowski, USA, 1999)

Fontes textuais:

Sobre o massacre de Columbine:

<http://noticias.terra.com.br/mundo/estados-unidos/15-anos-depois-massacre-de-columbine-e-modelo-para-ataques,0319ff16c8e65410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>

Sobre Mateus Meira, o atirador do cinema:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/manicomios-judiciarios/2012/12/17/interna-manicomios-judiciarios,339514/mateus-meira-o-atirador-do-cinema.shtml>

Fighting Words: an interview with Fight Club director David Fincher in

<http://web.archive.org/web/20071211235459/http://www.drdrew.com/article.asp?id=198>

BOSCOV, Isabela. "Murro na cara: violento, sufocante e original. Assim é *Clube da Luta*, o retrato de uma geração" em *Veja*, 27/10/1999.